

POÈTE, PASSEUR DE FRONTIÈRES, SUR L'OEUVRE DE NADIA TUENI

Au confluent des influences majeures de Rimbaud, du Surréalisme, de Saint-John Perse et de G. Schehadé, la poésie de N. Tuéni (1935-1983) naît du deuil et de la souffrance. Son premier recueil paraît en 1963, après la disparition de sa petite fille, atteinte d'un cancer (1). C'est sur cette "neige emmurée" (p. 38) que va s'ériger toute son oeuvre. On songe aux légendes répandues dans l'espace balkanique qu'elle avait traversé durant ses voyages, avec son père d'abord, ensuite avec son mari, tous deux diplomates. Selon les ballades archaïques, toute création surgit d'un sacrifice. Trace d'un mythe cosmogonique remontant à l'ontologie primitive, auquel Y. Bonnefoy se réfère dans *Le Nuage rouge*: "l'art des nombres, le mur aux arcatures presque divines, est maçonné sur un cri" (2).

LE LIBAN COMME ARRIÈRE-PAYS

Malgré les vicissitudes qu'ont connues sa propre vie et sa patrie, le Liban apparaît à N. Tuéni comme une terre hiérophanique où l'être se régénère et n'est plus en exil. Elle lui dédie le recueil de 1979 *Liban: 20 poèmes pour un amour*. Beyrouth, Byblos, Tripoli, Saïda, Tyr, Deir el-Kamar, Beit-Eddine, Jisr el-Qadi, Annânya, Balamand, Anjar, Baalbeck... un site pour chaque poème d'une litanie sensuelle et sacrée.

Cette terre, élargie aux dimensions du Moyen-Orient, a pris au fil des livres l'apparence fantasmatique d'un "Arrière-Pays". L'expression, employée par N. Tuéni à partir de 1968 dans *Juin et les mécréantes*, se rapproche du "Vrai Lieu" que célèbre Y. Bonnefoy dans l'ouvrage qui lui est consacré: "pays d'essence plus haute", "pays en profondeur, défendu par l'ampleur de ses montagnes, scellé comme l'inconscient" (3). Mais loin de s'inscrire dans une vision gnostique, qu'Y. Bonnefoy lui-même dénoncera ensuite, *L'Arrière-Pays* de N. Tuéni exalte la plénitude terrestre pour mieux célébrer l'ici. L'homme est d'abord un "Rêveur de terre", titre du recueil de 1975.

Au-delà de son apocalypse personnelle et du cataclysme de l'histoire, qui marque de son sceau tragique *Archives sentimentales d'une guerre au Liban* (1982), la terre aimée est recréée par l'écriture et par la mémoire:

Argilles de l'Euphrate, résines de Syrie, araignées du désert, Djebel où commence la terre, ô mon arrière-pays. Est-il chanson si vaste qu'elle puisse contenir tes larmes et tes nuits? (p. 145).

Dans *Juin et les mécréantes*, N. Tuéni énumère les quatre gardiennes de son univers:

*Quatre femmes, un même arrière-pays...
Tidimir la Chrétienne
Sabba la Musulmane
Dâhoun la Juive
Sioun la Druze (p. 98).*

Chaque femme symbolise une des cultures et religions du Liban. N. Tuéni elle-même est druze par son père et chrétienne par sa mère, double appartenance qu'elle revendique à plusieurs reprises dans sa poésie. Sans doute faut-il déceler dans les quatre personnages féminins une incarnation de chaque stade de *l'anima* selon les théories de Jung. Archétype remontant à la préhistoire, le quatre symbolise "le terrestre, la totalité du créé et du révélé" (4). N. Tuéni veut nommer tous les versants — solaires et nocturnes — de sa terre, en dévoiler tous les paysages.

Appartenant à l'imaginaire diurne, le quaternaire fait cependant "porter l'accent symbolique sur les thèmes de la défense de l'intégrité intérieure. L'enceinte carrée est celle de la ville, c'est la forteresse, sa citadelle" (5). Pourtant, l'espace ainsi tracé par les quatre sentinelles de l'Arrière-pays va s'euphémiser, acquérir des connotations fusionnelles, mouvement qui caractérisera toute la poétique de N. Tuéni:

*Je cherche quatre noms, quatre points cardinaux. Leur
rencontre s'est faite dans un cri d'équinoxe (p. 124).*

RHETORIQUE DU PAYSAGE

C'est par divers rituels de l'écriture que le poète fait surgir le paysage qui l'obsède. La rêverie sur le Liban transmue les perceptions et les sensations en images chatoyantes. Comme chez les Symbolistes et les Surréalistes, le texte tuénien présente une superposition d'isotopies différentes (6). On y reconnaît les trois grandes régions archétypales du sens qui, selon le Groupe Mu, structurent tout poème: anthropos - cosmos - logos. Les figures, et en particulier la métaphore, sont les connecteurs par excellence et permettent le passage d'une isotopie à l'autre (7).

L'image a comme modèle fondateur la définition qu'en a donnée P. Reverdy: "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique" (8):

*Il y a des chemins de cendre quand le rôle
des fleurs est terminé
quand passe la dorure des vierges de
Byzance...
c'est la montagne jeune où marche l'incendie
où dort sous la rocaïlle comme un temple
oublié
l'envers de tes soleils... (p. 65).*

Le poète célèbre le monde en dévoilant les analogies entre les divers règnes du sensible. Les correspondances établissent une continuité ininterrompue entre microcosme et macrocosme et ouvrent ainsi à l'image un champ sémantique illimité. Médiations qu'opèrent, au niveau formel, les métaphores, comparaisons, oxymores, synesthésies... Commentant le renouveau de la poésie arabe, S. Stétie avait noté que "voici, de nouveau, surgie du passé le plus immémorial de la race, la prolifération des images qui couvrent l'homme, le monde et le destin et tentent de les éclairer analogiquement" (9). Le paysage symbolique unit, dans plusieurs poèmes, l'anthropos et le cosmos, l'isotopie érotique et l'isotopie géographique:

*Ton visage tranchant comme l'été sauvage
tiède comme une maison.
Ton visage aux mille montagnes,
aux mille portes ouvertes sur toutes les
saisons.
Ton visage brisé en deux par le matin (p. 266).*

Le plus souvent, N. Tuéni privilégie les métasémènes se réalisant *in praesentia*. Les nombreuses comparaisons s'articulent sur le "comme" (et ses dérivés comme "tel"), "outil particulier et symbole général de l'analogie, adverbe générateur du verbe poétique, [...] arcane premier" (10):

*comme un ciel qui s'en va
plus loin sous le fouet du jour [...]
comme un sommeil hissé par la roue du pavot (p. 65)*

La morte est rouge comme un feu de pastèques (p. 197)

Une variante est constituée par l'emploi de "plus que", "comparatif par définition, et introduisant une notion de degré dans le caractère commun" (11):

O rivière plus rapide qu'une larme (p. 201).

Les comparaisons peuvent relier comparé et comparant par un verbe ayant fonction de copule ("qu'on appelle"):

*Lorsqu'à la table du bédouin s'assoit l'espace rouge
qu'on appelle couchant, les mots s'écrasent alors contre
nos portes closes (p. 143)*

ou les juxtaposer en appositions:

*et ces fontaines mères du soir
bleu liquide des choses simples (p. 197).*

La méthapore est le substrat de plusieurs figures essentielles. Selon le Groupe Mu, "sa structure intersective en fait le trope connecteur par excellence. Mettant en relation deux ensembles sémiqiques distincts par certains éléments et analogues par d'autres, la métaphore réalise une structure lisible sur deux isotopies et qui conjoint celles-ci en assurant le passage de l'une à l'autre" (12). La plupart des métaphores tuéniennes sont des métaphores *in praesentia*, typiques de la poésie moderne (13).

Pour le Groupe Mu, certaines comparaisons se rapprochent de ce type de métaphore. Le comparant et le comparé peuvent être associés directement dans un syntagme où ils remplissent des fonctions différentes. Soit le syntagme sujet-verbe:

La lumière a bandé son arc (p. 136).

Ou le syntagme déterminé-déterminant:

Byblos ô mon amour à la couleur ambrée (p. 279).

La métaphore — et plus en général l'image — pressent comme le symbole, fondement du mythe, le mystère de l'être. Elle possède véritablement, dans cette perspective, une fonction d'illumination révélatrice. Ce dévoilement ontologique se donne toujours à travers le "corps" de l'image, là où le sens n'est plus seulement signification, mais sensible. L'image est bien une épiphanie. Comme l'a montré P. Ricoeur, dans *La métaphore vive*, elle permet "la liaison entre un moment logique et un moment sensible ou, si l'on préfère, un moment *verbal* et un moment *non verbal*; à cette liaison, la méthapore doit la concrétude qui semble lui appartenir à titre essentiel". Elle marque ainsi "le point où, dans le langage même, sens et sensible s'articulent" (14).

Nées de rêveries sur les substances élémentaires, les images décrivent et circonscrivent tout le visible. On perçoit ici la différence

essentielle entre la poésie de N. Tuéni et celle de G. Schehadé qu'elle considérait comme un maître et qui lui a dédié un émouvant "tombeau". La poétique schehadienne se fonde sur l'analogie mystique qui vise à relier le matériel et le spirituel, le visible n'étant convoqué que pour accéder à l'invisible qui le consume et le désubstantialise (15).

N. Tuéni exalte, au contraire, la profonde unité du sensible par les synesthésies qui en dévoilent la continuité. Reconnue comme un type de métaphore (16), la synesthésie provoque un processus de condensation sensorielle où les couleurs, ces signes sémantiquement primitifs (17), sont une composante fondamentale: "les Textes blonds", titre du premier recueil, l'"âme bleue" (p. 10), "les tempes vertes des dieux végétaux" (p. 7)... Une telle poétique du transfert, où les synesthésies ont très souvent une valeur oxymorique, engendre des alliances de mots inouïes qui dévoilent le chiffre secret du monde.

Par bien des côtés, le texte tuénien s'apparente à l'écriture automatique et à l'écriture onirique. L'automatisme qui "associe [...] des signifiants dont les signifiés sont incompatibles" (18) engendre des énoncés grammaticalement corrects mais inintelligibles. Ils sont alors analogues à la phrase célèbre de Chomsky: "D'incolores idées vertes dorment furieusement" (19).

Les syntagmes générés par l'écriture automatique sont formés par juxtaposition et composition allotropes des sèmes. La création sémantique s'effectue en altérant les deux types de traits pertinents caractérisant, selon la grammaire générative, les vocables. D'un côté, "les traits inhérents, de nature uniquement sémantique" etc, de l'autre, "les traits de sélection, de nature à la fois sémantique et syntaxique" (20). Déjà présente chez les Symbolistes, selon Riffaterre, cette technique de combinatoire sémantique a été largement exploitée et diffusée par l'avant-garde poétique.

En ce qui concerne les traits inhérents, de nombreux termes possèdent, chez N. Tuéni, un signifié personnel. On pense à "arrière-pays", "montagne", "mémoire"... Pour les traits de sélection, on observe un élargissement sémantique et syntaxique des contextes où le vocable peut être effectivement employé. Ce processus entraîne une amplification de ses sens virtuels et par conséquent une mutation de la notion d'acceptabilité linguistique.

La figure médiatrice déclenche le processus de variation isotopique et multiplie les parcours herméneutiques. "A l'intérieur de ce microcosme, une logique des mots s'impose — note M. Riffaterre — qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale: elle crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation où les Surréalistes voient l'essentiel de l'expérience poétique" (21).

3. POETIQUE DU PASSAGE

La "rhétorique profonde" révèle les structures de l'imaginaire tuénien. La fréquence des métasémènes *in praesentia* met d'abord en évidence l'affrontement entre comparant et comparé, la dialectique du Même et de l'Autre déterminant une esthétique du choc et une dramatisation du déroulement textuel. On note, chez N. Tuéni, une conscience aiguë des confins, des frontières:

Je ne sais déjà plus les frontières de ton visage (p. 123).

Toi au visage de frontières perdues (p. 155).

différente est la nuit là-bas où la frontière se mêle au souvenir (p. 199).

*Ainsi viendra la pluie
royale et qui dérive de terre en terre
parce que nos sanglots ont mêmes frontières* (p. 202).

*parce que le rouge est couleur de la nuit,
couleur de triangles où s'affrontent nos races* (p. 157).

Elle-même se considère comme un exemple de double identité:

*Je baisse la voix pour mieux entendre
les multiples de mon appartenance,
et les choyer, ô les comprendre,
et savoir, que multiple veut dire, Pays.
Semblables et non semblables,
ô fleurs d'un même ciel,
oiseaux d'un seul climat,
et vaisseaux d'un même âge,
nous,
au bord du Moyen-Orient* (p. 329).

Cette double identité peut prendre diverses formes. L'énonciation du "je" poétique se met paradoxalement au masculin, comme le laissait prévoir par ailleurs le titre d'un recueil *Le Rêveur de terre*. L'itinéraire intérieur est écartelé entre deux postulats contradictoires: "gouffre et soleil, mes deux visages" (p. 31). Sa poésie elle-même unit l'Occident et l'Orient: une thématique associant des motifs appartenant à la culture arabe est exprimée

en français, situation de bilinguisme où s'effectue toujours un "partage des mots" (22). On sait que parallèlement à son oeuvre française, N. Tuéni a écrit des poèmes en arabe. Le critique J. Hatem observe que "grâce à sa proximité avec le surréalisme, Nadia Tuéni s'est découvert une affinité avec le mouvement de la revue *Chi'r*, avant-garde de la poésie arabe moderne" (23).

Face à la guerre où se déchirent les diverses âmes du Liban surgit l'interrogation dramatique:

*Je baisse la voix pour mieux entendre
hurler Pays; pour dire le mal
de n'avoir planté ni amour ni haine
d'avoir mélangé les racines,
et pris pour montagne la mer [...]
dire que, s'il faut mourir,
c'est à cause d'une seule goutte de sang,
différente (p. 327).*

Le poète oublie un instant le miroitement bénéfique des "multiples de [son] appartenance" pour ne plus connaître que le dualisme antithétique qui engendre mort et névrose: "j'ai dit un jour que je ressemblais à ma folle terre; elle et moi expions un crime de double identité" (24). Cri que de nombreux intellectuels à la double appartenance pourraient partager:

*Suis-je né d'un mensonge
dans un pays qui n'existait pas?
Suis-je tribu au confluent de sangs
contraires? (p. 331).*

Toute l'oeuvre de N. Tuéni tente de rédimmer le réel tragiquement divisé pour retrouver l'état ontologique originel, réintégration qui prend ici l'aspect mythique du Phénix. C'est d'abord par l'amour que s'accomplit le retour à la totalité perdue. Le couple conçu comme *coincidentia oppositorum* tend à restituer la condition originaire que les mythes, comme celui de l'androgyné, évoquent et que les rites veulent réanimer. "Il s'agit en somme, affirme M. Eliade, de sortir de soi-même, de transcender sa situation particulière, fortement historicisée, et de recouvrer une situation originaire, trans-humaine et trans-historique puisque précédant la constitution de la société humaine; une situation paradoxale, impossible à maintenir dans la durée profane, dans le temps historique, mais qu'il importe de réintégrer périodiquement, afin de restaurer, même l'espace d'un instant, la plénitude initiale, la source non entamée de sacralité et de puissance" (25).

La poésie apparaît — à côté de l'éros — comme une autre voie privilégiée pour accomplir la sortie hors du temps profane et accéder à la contemplation et à l'extase intemporelles. Telles des litanies rituelles, la plupart des poèmes sont construits par adjonctions successives de nouvelles isotopies structurées en parallélismes: récurrences phoniques, syntaxiques, sémantiques. L'anaphore — répétition du mot initial ayant un effet symétrique à la rime, absente de ces compositions — emblématise le retour cyclique du Grand Temps. A chaque nouvelle avancée du vers, le poème renaît de ses cendres, comme dans *Mon pays, Byblos, Jirs el-Qadi, Annâya, Sud...*

Le rythme emporte tout dans son devenir héraclitéen. Phrase, "avec ses ondulations, ses houles, ses arrêts brusques, ses rappels, ses reprises, ses brouillards, ses sommets subitement éclairés" (26), qui caractérise non seulement les poèmes en vers libres, mais surtout les poèmes en prose de *Juin et les mécréantes*. L'absence de ponctuation — qui pourrait briser sa course — ainsi que le relâchement des articulations syntaxiques (constructions paratactiques des métaphores *in praesentia*, composée d'une juxtaposition d'appositions) favorise la poly-isotopie textuelle et accentue le mouvement vers une indétermination primordiale.

A côté des thèmes médiateurs qu'a analysés G. Durand et qui se déploient dans l'univers poétique de N. Tuéni — la Lune, l'Arbre, le Feu, l'Androgyne, la Roue — ... certaines figures rhétoriques possèdent une véritable fonction sotériologique. Elles assument et tentent de dépasser les contradictions et les fractures de la séparation. La synesthésie et l'oxymore portent "à la limite la méthaphore", envisageant "de manière absolue son sens dynamique de 'transport', de 'méta-phore' π , c'est-à-dire de 'passage au-delà'" (27).

Comme chez de nombreux auteurs contemporains, l'oeuvre de N. Tuéni est traversée par le thème de l'exil et du nomadisme. Le poète devient voyageur spirituel. La condition même de l'écrivain libanais, contraint de s'expatrier à cause de la guerre, renforce le mouvement centrifuge qui caractérise notre modernité. Dans son étude du "Wandersmann", "marcheur", "à la fois errant et migrant; (28), M. de Certeau fait remonter au XVIIe siècle la destruction de la conception "sacramentelle" de l'espace, selon laquelle tout sujet et tout objet possédaient une place définie dans l'harmonie de l'univers. Dès la prise de conscience que le dieu est "caché", les mystiques vont se mettre à la recherche de l'Absent, non seulement à travers l'espace dialogique du discours, mais aussi à travers l'exploration du monde réel. Errance existentielle qu'éclaire la métaphysique heideggerienne.

Le nomadisme — et ses synonymes "transhumance" et "migration" — se propose comme un modèle d'énonciation créatrice:

Aujourd'hui tu t'en vas avec les transhumances, vers la

mer Morte, vers Jéricho en deuil de ses murs, vers le temps où les sages n'étaient que chameliers (p. 123).

Le "je" poétique coïncide avec l'identité nomade:

Avec les migrations je vais (p. 230).

là où je suis solidaire du nomade (p. 143).

Au terme de la quête se découvriront les "Terres Promises" (p. 155). Cet espace se configure comme espace imparfait: "Moi je n'ai qu'un amour: une terre sourde. On la dit sans visage; elle n'est que terre, c'est-à-dire inachevée telle une parole..." (p. 385). Le dire poétique doit faire se "lever ce visage pathétique du monde" (29). Renouant avec une conception de la beauté, qui "avant l'Islam, était, pour l'essentiel, sensible et visuelle" (30), N. Tuéni refuse le mouvement vers l'évident et l'abstraction qui caractérise traditionnellement la poésie et l'art arabes. Par certains côtés, sa vision se rapproche donc de celle d'Y. Bonnefoy, la tâche de la poésie étant de restaurer "toutes choses simples [...] sur leurs piliers de feu" (31). A la différence de S. Stétié, pour qui la matière se volatilise afin de mieux accueillir l'invisible, l'oeuvre de N. Tuéni dessine un lieu où l'universel sensible semble devenir présence et la terre un séjour authentique. Par les nombreuses figures rhétoriques reliant et amalgamant dans une indistinction enivrante les divers règnes du sensible, la conscience séparée fait retour à la substance perdue. Rare dans le champ littéraire contemporain, elle offre une poésie de la nomination heureuse à la mesure de nos soifs et de nos faims.

Gisèle Vanhese
Université de Trieste

NOTAS

- (1) Consulter la *Notice biographique et bibliographique*, in N. Tuéni, *Les Oeuvres poétiques complètes*, texte établi, annoté et présenté par J. Hatem, Beyrouth, Ed. Dar an-Nahar, 1986, p. XXII. Les citations de poèmes seront désormais suivies directement de la page.
- (2) Y. BONNEFOY, *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 107. Pour le substrat mythique de cette légende, voir M. Eliade, *Maître Manole et le monastère d'Arges*, in *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, pp. 112-185.
- (3) Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, in *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 9 et p. 13.
- (4) J. CHEVALIER et A. CHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, 1987, p. 794.
- (5) G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 283.
- (6) A. Greimas définit l'isotopie comme un "ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique" (*Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, "Communications", 1966, 8, p. 30). Voir aussi J.-L., Fagès et alli, *Dictionnaire des média*, s. l., Mame., 1971, p. 152.
- (7) Voir le Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, p. 56 et p. 69.
- (8) P. REVERDY, *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1926, p. 32.
- (9) S. STETIE, *Les porteurs de feu et autres essais*, Paris, Gallimard, 1972, p. 39.
- (10) P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p. 51.
- (11) Cf. GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 115.
- (12) GROUPE MU, *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, p. 69.
- (13) Voir en particulier F. Soublin et J. Tamine, *Métaphores et cadres syntaxiques: la juxtaposition*, "Le Français Moderne", 1973, 41, pp. 240-255
- (14) P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 264.
- (15) La distinction est reprise à A. Breton (*Signe ascendant*, in *La clé des champs*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 174-175).
- (16) Cf. J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1978, p. 122.
- (17) J. COHEN, *op. cit.*, p. 121.
- (18) M. RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 222.
- (19) Cf. N. RUWET, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1970, p. 35. Voir aussi R. Jakobson, *La notion de signification grammaticale selon Boas*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, pp. 197-206.
- (20) J. PICOCHÉ, *Précis de lexicologie française*, Paris, Ed. Nathan, 1992, p. 60.

- (21) M. RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 217.
- (22) C. ESTEBAN, *Le partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990.
- (23) J. HATEM, *Préface*, in N. Tuéni, *op. cit.*, p. XV. On doit à ce critique la première étude sur la démarche poétique de N. Tuéni (*La quête poétique de Nadia Tuéni*, Beyrouth, 1986).
- (24) N. TUENI, *Prose*, Beyrouth, Ed. an-Nahar, 1986. Cité par J. Hatem, *op. cit.*, p. XVIII.
- (25) M. ELIADE, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 163-164.
- (26) A. SPIRE, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, J. Corti, 1949, p. 300
- (27) C. M. IONESCU, *L'héliotrope du soleil noir*, "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", 1986, 4, p. 62.
- (28) M. DE CERTEAU, *La fable mystique*, 1, Paris, Gallimard, 1982, p. 374. Nous empruntons à cet auteur l'expression "passeur de frontières" pour le titre de cet article (*op. cit.*, p. 52).
- (29) J. COHEN, *op. cit.*, p. 214.
- (30) ADONIS, *Le signe de feu ou une esthétique du désert*, "Les Cahiers du Désert", *Pour Salah Stétié*, Spa. Ed. de La Louve, 1984, p. 35.
- (31) Y. BONNEFOY, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 278.

